



Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

4 | 2008
Quimeras

Gombrowicz, un miope literario

Silvana Mandolessi



Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/lirico/471>

DOI: 10.4000/lirico.471

ISSN: 2262-8339

Editor

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

Edición impresa

Fecha de publicación: 1 enero 2008

Paginación: 199-210

ISBN: 2-9525448-3-2

ISSN: 2263-2158

Referencia electrónica

Silvana Mandolessi, « Gombrowicz, un miope literario », *Cahiers de LI.RI.CO* [En línea], 4 | 2008, Puesto en línea el 01 julio 2012, consultado el 01 mayo 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lirico/471> ; DOI : 10.4000/lirico.471



Cuadernos LIRICO está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Gombrowicz, un miope literario

SILVANA MANDOLESSI
Katholieke Universiteit Leuven

En *Literatura de izquierda*, Damián Tabarovsky traza –o recuerda mejor dicho– una analogía entre literatura y experiencia visual descrita por Du Camp en *Souvenirs littéraires*:

[...] toda literatura puede dividirse en dos escuelas diferentes, la de los miopes y la de los presbítes. Los miopes ven por los bordes, le dan importancia a cada cosa porque cada cosa se les aparece aisladamente [...] se diría que tienen un microscopio en el ojo que todo lo aumenta, lo deforma [...] Los presbítes, al contrario, ven el conjunto, en el cual los detalles desaparecen para formar una suerte de armonía general [...]¹

A través de esta analogía Du Camp intenta describir la escritura de un «miope literario», Flaubert, de quien Du Camp afirma: «Flaubert escribe con una lupa, el espectador mira y cree ver monstruos allí donde no había más que criaturas humanas semejantes a él.»

Apropiada o no como descripción de la obra de Flaubert, la idea de una literatura «miope» es sugestiva para pensar otra escritura que también parece detenerse en un punto, deformarlo, destrozarlo y hacerlo volar en pedazos. Me refiero a Witold Gombrowicz. No sólo porque algunos de los atributos que describen a Flaubert también son válidos en su caso, sino porque la obra de Gombrowicz está marcada por un acentuado *visualismo*, una tendencia a prestar particular atención a la experiencia visual. No se trata sólo de sus ataques reiterados a las artes visuales como modos de expresión inútiles, inapropiados o defectuosos comparados con las posibilidades del discurso literario, sino de una polémica más amplia, que retoma las discusiones en torno al sentido y la función de la experiencia visual, y es particularmente sensible a la manera en que la literatura da expresión (o no) a nuevos modos de ver, y en consecuencia, representar. Podríamos hablar, incluso, de una *obsesión* por

¹ D. Tabarovsky, *Literatura de izquierda*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2004, p. 89.

lo visual en Gombrowicz. Una obsesión que lejos de ensalzar la vista como el «más noble de los sentidos», se aboca a demostrar su insuficiencia, sus defectos, su cualidad demoníaca o destructiva. Gombrowicz rompe radicalmente, en este sentido, con el discurso ocularcentrista que privilegió la modernidad, en el que se impuso el paradigma visual del «perspectivismo cartesiano»: el rechazo de Descartes por el cuerpo está en las raíces de este paradigma, que se caracteriza por una visión monocular, incorpórea y a-histórica, y por una creencia inamovible en la objetividad que se deriva de esta mirada.

La crítica que Witold Gombrowicz lleva a cabo de este paradigma, no es, sin embargo, una cualidad que su obra ostente como única o distintiva. Por el contrario, su cuestionamiento hacia la preeminencia del ocularcentrismo se enmarca en un discurso que pervade el siglo XX, quien parece haberse dedicado, como ningún otro, al ataque de las metáforas más arraigadas en torno a las múltiples virtudes de nuestros ojos. Algunos autores, como Shapiro (2003) han argumentado que las tendencias oculofóbicas han sido siempre una tendencia significativa que subyace en la cultura occidental y que la crítica a la experiencia visual está lejos de ser un asunto reciente en la filosofía continental. Otros autores, tales como Martin Jay (1993) sostienen que esta postura antiocularcentrista es particularmente significativa en el siglo XX: en el análisis de Jay, la previa hegemonía de lo visual condujo a una «denigración» de la visión en el pensamiento contemporáneo, que no es sino una (otra) manera de expresar un extendido cuestionamiento a la ideología de la modernidad. La postura de Jay es particularmente interesante en este caso: su lectura de autores tan diversos como Bataille, Sartre, Merleau-Ponty, Lacan, Barthes, Derrida, Levinas o Lyotard, demuestran que la denigración de la visión en el pensamiento del siglo XX, especialmente el pensamiento francés, tiene consecuencias que ponen en relación, delicadamente, los discursos filosóficos, artísticos, políticos y culturales. En tanto uno de los representantes más importantes de la vanguardia polaca y un lector asiduo de la filosofía y la literatura francesa, no resulta extraño, por lo tanto, que Gombrowicz comparta una común preocupación por los regímenes visuales heredados, y que, de manera similar a sus contemporáneos, sus textos ensayen diversos modos de *pervertir* ese régimen. En lo que sigue, quisiera concentrarme en estas *perversiones*.²

² Las posiciones respecto al signo –positivo o negativo– que la experiencia visual adquiere en la obra de Gombrowicz son divergentes. Para Włodzimierz Bolecki («Gombrowicz avait-il des yeux? (La problématique de la description dans *Ferdydurke*)», *Revue des*

La antinobleza del sentido de la vista

En la obra de Gombrowicz es común un motivo poco usado en otras ficciones: el sentido del tacto adquiere un papel fundamental. Los personajes desarrollan o muestran sus relaciones a través del tacto: se tocan, se arañan, se pegan, raramente se acarician. No se trata de un contacto sensual o sexualizado, antes bien, los personajes de Gombrowicz parecen niños pequeños que utilizan el lenguaje corporal para comunicarse entre sí ya que no han sido capaces todavía de desarrollar una comunicación más compleja que descansa en intercambios más sutiles, tales como, por ejemplo, un intercambio de miradas, el tipo de contacto que en los adultos civilizados funda la base del intercambio social. Ewa Thompson llama a esta particularidad de los textos de Gombrowicz el «método reductivo». De acuerdo a Thompson, éste consiste en reducir estados psicológicos complejos a acciones simples, traducir relaciones psíquicas o afectivas entre los personajes a acciones físicas. Siguiendo la máxima que «the psychological 'emotion' presupposes physical 'motion'»³, los personajes se tocan, se arañan, se acarician, se golpean, se muerden, se señalan con el dedo, se introducen en el espacio del otro, o gesticulan de manera agresiva, como modo de expresar lo que sienten o piensan de los otros, incluso sus propias características personales. En la lectura de Thompson, esta manipulación de un cuerpo por otro, irracional y alea-

Sciences Humaines, 3, pp. 85-99), por ejemplo, el discurso sobre la experiencia visual en Gombrowicz se vincula a la tradición occidental que estima al sentido de la vista como «el más noble de los sentidos». Kris Van Heuckelom («Witold Gombrowicz's Iconoclasm from a Visual Studies Perspective», *Russian Literature*, 62:4, noviembre 2007) en cambio, le otorga un estatuto doble, o ambiguo: «It seems difficult, if not impossible to delineate whether the author's attitude toward the role of visual experience in the "interhuman church" is positive or negative. His position seems to entail a dialectic of attraction and repulsion, avowal and denial, oculophilia and oculo-phobia» (p. 492). Van Heuckelom subraya más adelante que si bien es innegable la omnipresencia de personajes que se sienten víctimas de la mirada de los otros y que expresan, por lo tanto, una tendencia oculo-fóbica, también existen en su obra una similar cantidad de espectadores fanáticos y de voyeuristas que experimentan y expresan «a sui generis *folie de voir*» (p. 492). Mi posición no discute con Van Heuckelom; considero, al igual que él, que existe una dialéctica de fascinación y rechazo, ya que, precisamente, la concentración obsesiva en el discurso visual, aún para cuestionarlo, no puede sino originarse en una fascinación previa, aunque se trate de una fascinación «perversa», que es en lo que quiero focalizarme aquí. El artículo de Van Heuckelom es, por otra parte, esencial, porque vincula el análisis de la experiencia visual al discurso iconoclasta, es decir, a la problemática más amplia de la imagen.

³ E. Thompson, *Witold Gombrowicz*, Boston, Twayne Publishers, 1979, p. 112.

toria, refleja la visión de Gombrowicz acerca de los contactos humanos: azarosamente hostiles, defensivos o amistosos. En cualquier caso, no existe manera de mantenerse al margen de la influencia que cualquier otro ser –humano o animal– provoca en un sujeto: cada contacto, por mínimo que sea, produce un efecto impredecible. No existe contacto ascético o austero, que no modifique al sujeto.

Pero la omnipresencia del tacto significa, sobre todo, en este caso, denigrar el sentido de la vista. Si la vista ha sido considerado «el más noble de los sentidos», es en relación, precisamente, al resto de los sentidos. Así, la preeminencia que Grecia otorgó a la visión frecuentemente se afirma en contraste con la cultura hebrea, más orientada verbalmente, más atenta a escuchar que deseosa de ver. En cambio, la cultura helenística nos legó una sólida tradición y una infinita serie de metáforas en las cuales conocimiento y visión quedan indisolublemente unidos.

En un ensayo seminal, titulado «The Nobility of Sight» (1982) Hans Jonas ha resumido las implicaciones que esta tendencia visual tuvo tanto para el pensamiento griego como para la historia de la filosofía occidental. Dos de estas implicaciones son particularmente significativas en el caso de Gombrowicz. La vista, afirma Jonas, es prioritariamente el sentido de la *simultaneidad*, capaz de examinar un amplio campo en un instante. Intrínsecamente menos temporal que otros sentidos, tales como el oído o el tacto, tiende, en consecuencia, a elevar el ser estático sobre el devenir dinámico, las esencias fijas sobre las apariencias efímeras. Desde Parménides a Platón la filosofía griega enfatizó una presencia eterna e inmutable. A diferencia de este énfasis, para Gombrowicz son claves el movimiento y el cambio. La mutabilidad y el devenir son para él, como señala Alex Kurczaba, atributos que definen la existencia: «la existencia es movimiento», afirma Gombrowicz en el *Diario*. La mutabilidad y el devenir definen también su concepción de la subjetividad, que, heredera de Michel de Montaigne, concibe al sujeto como carente de esencia previa, y sensible a la variabilidad que imprime el tiempo. En consecuencia, el carácter estático, atemporal que estimula el sentido de la vista se encuentra en las antípodas de una de las piedras angulares de la poética de Gombrowicz.

El segundo punto que Jonas señala es que la *externalidad* de la vista permite al observador evitar un compromiso directo con el objeto de su mirada. En consecuencia, la distinción misma entre sujeto y objeto y la creencia en la aprehensión neutral del objeto por el sujeto, una distinción

tan crucial para el pensamiento posterior, fue instigada, entre otros factores, por el ocularcentrismo del pensamiento griego. «The gain», escribe Jonas, «is the concept of objectivity, of the thing as it is in itself as distinct from the thing as it affects me, and from this distinction arises the whole idea of *theoria* and theoretical truth»⁴. Esta separación clave entre sujeto y objeto es uno de los puntos privilegiados de ataque de Gombrowicz. Como lo afirma en repetidas ocasiones, uno de los males-tares de la cultura moderna es su exceso de intelectualismo y su abuso de la teoría, que ha vuelto falsa la relación del sujeto con los objetos que pueblan el mundo. Y esto porque no existe, para Gombrowicz «the thing as it is in itself», sino sólo «the thing as it affects me», la cosa tal como nos afecta. En este sentido, la omnipresencia del tacto en su obra apunta a cuestionar esa distancia que la vista hace suponer posible en la interacción entre sujeto y objeto, entre el yo y el otro.

Un ojo separado de su cuenca

El hecho de que el tacto sea un sentido privilegiado en los textos de Gombrowicz no significa, sin embargo, que el sentido de la vista esté ausente. A la inversa, el mirar y el ser mirado es en su obra una experiencia clave: «His texts are full of people watching, gazing, staring, peeping, and spying. Moreover, the Gombrowiczian universe is a place where human beings are constantly being looked upon by each other», afirma Kris Van Heuckelom⁵.

Para observar más de cerca este fenómeno, quiero concentrarme en lo que sigue en dos textos: el primero es un episodio que aparece en un cuento «Acerca de lo que ocurrió a bordo de la goleta *Banbury*», incluido en el primer libro publicado por Gombrowicz en 1933. El segundo es un texto posterior, «Yo y mi doble», traducido en 1996 para una edición especial de «Primer Plano», suplemento cultural del diario *Página/12*.

«Acerca de lo que ocurrió a bordo de la goleta *Banbury*» muestra en primer lugar que la fascinación por lo visual ya está presente desde el primer texto publicado por Gombrowicz. Pero además, muestra la constancia de esa fascinación, ya que, sorpresivamente, el mismo episo-

⁴ H. Jonas, «The Nobility of Sight: A Study in the Phenomenology of the Senses», en *The Phenomenon of Life: Toward a Philosophical Biology*, Chicago, University of Chicago Press, 1982, p. 147.

⁵ Van Heuckelom, *op. cit.*, p. 487.

dio narrado en este cuento vuelve a aparecer casi treinta años más tarde en su obra autobiográfica, el *Diario*. Al narrar la travesía en el barco que lo lleva de regreso a Europa luego de haber vivido en Argentina casi un cuarto de siglo, Gombrowicz intercala, junto a una narración realista de sus sentimientos y pensamientos, este episodio que ya aparecía en su primer libro. La similitud de los dos eventos, aunque uno ficcional y el otro real, justifica, en parte su inclusión. «Acerca de lo que ocurrió a bordo de la goleta *Banbury*» narra un viaje en barco del protagonista a la lejana Argentina⁶. Paseando por la popa, el protagonista encuentra en la cubierta un ojo humano. El protagonista pregunta al timonel de quién es el ojo. Le informa también que ha descubierto otro ojo similar en cubierta, aunque no cree que sea de la misma persona. Momentos después, conversando sobre el incidente con el capitán, éste se irrita al comprobar que otra vez los marineros estaban «jugando al ojito», un juego que consiste en sacarse unos a otros los ojos, y además, comerse el ojo extraído, «tal como lo exigen los usos marítimos». El capitán revela que perder los ojos aterroriza a los marineros, pero que el juego es compulsivo, una especie de obsesión que una vez desatada no puede detenerse. El protagonista no parece impresionado ni por el juego, ni por la pérdida que supone: «—Debe excusarme —responde el protagonista—, pero el ojo, a fin de cuentas, no es sino un órgano mal fijado, una bolita colocada en una de las cavidades del hombre, sólo eso»⁷.

Si se toma en cuenta la época en que fue publicado, es difícil no conectar este episodio al menos con dos textos que le son contemporáneos. En primer lugar, el texto recuerda la conocida escena de *Un chien andalou*, la obra maestra del surrealismo que Dalí y Buñuel filmaran en 1928. Nos referimos a la escena en que, con música de tango de fondo, se ve cómo una navaja corta un ojo por la mitad. La escena metaforiza la intención de destruir los hábitos visuales con que el espectador se enfrenta a la película, participando por lo tanto, de un discurso que busca socavar los regímenes visuales imperantes para proponer nuevas experiencias —visuales— en su lugar.

⁶ El texto es profético ya que cuando Gombrowicz lo escribió no tenía idea de que al final de la década, él mismo se embarcaría en un viaje trasatlántico que azarosamente lo depositaría en Argentina. La narración de su vuelta a Europa, en 1969 representa, por lo tanto, el viaje inverso al que se narraba en 1933.

⁷ W. Gombrowicz, «Acerca de lo que ocurrió a bordo de la goleta *Banbury*», *Bakakai*, Barcelona, Tusquets, 1986, p. 60.

El segundo texto que resuena en el episodio a bordo de la goleta *Banbury* es *Histoire de l'oeil*, un transgresivo texto aparecido en 1927 bajo el nombre de Lord Auch, pseudónimo de Georges Bataille. El texto resultó tan trasgresor que no volvió a publicarse bajo el nombre de Bataille durante el resto de su vida. Luego de su muerte, sin embargo, y con su reimpresión en 1967, se transformó en un extendido clásico, que suscitó apasionados comentarios de Roland Barthes, Michel Foucault y Susan Sontag, entre otros reconocidos críticos. Bataille finaliza su historia con un ojo extraído de su cuenca e insertado en el ano y luego en la vagina de la heroína. «Enucleation is, in fact, a central theme of the story, which reproduces an actual episode Bataille witnessed in 1922: the ripping out of the matador Granero's eye by a bull's horn in Seville», señala Jay⁸.

Tanto la famosa escena de *El perro andaluz*, como el texto de Bataille y el episodio narrado por Gombrowicz comparten el mismo motivo: en los tres un ojo se vulnera o se extrae de su cuenca, es decir, se extirpa o se separa del cuerpo. El ojo pierde su función: en todos los casos se transforma en un ojo que no ve. Pero sobre todo, el motivo repetido de la extracción del ojo representa, de manera paródica, la separación de la vista del cuerpo característica de la tradición cartesiana⁹. El «juego del ojito», que provoca el comentario escéptico del narrador quien considera, después de todo, al ojo solo como una «bolita colocada en una de las cavidades del hombre», constituye una radical devaluación de la experiencia visual convencional: no sólo del lugar jerárquico tradicionalmente asignado al ojo y a su noble función, sino, especialmente, a un régimen visual determinado, la visión incorpórea, atemporal y trascendental que representa la perspectiva cartesiana.

Duelo de miradas

«Yo y mi doble» es un relato inédito que apareció traducido en 1996 en un suplemento especial para Argentina. El texto, dentro de la poética de Gombrowicz, trata un tema que constituye una de las piedras angulares de su ideología literaria: en él, la preeminencia de lo visual es relevante. Además, esta preeminencia se torna aún más clara si se considera el cuento de Witold Gombrowicz en relación a un cuento de Jorge Luis Borges, «El otro» (*El libro de arena*, 1975). La relación

⁸ M. Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 220.

⁹ *Ibíd.*

que postulo entre ambos textos no es de reescritura ni de un diálogo intertextual explícito, pero la similitud temática entre ambos es tan acentuada que su comparación permite poner de relieve, por oposición, la manera específica en que la experiencia visual pervade el texto de Gombrowicz.

Tanto el cuento de Gombrowicz como el de Borges narran el encuentro de un personaje con la versión joven de sí mismo. En «El otro», Borges, ya anciano, se encuentra con un Borges joven en la ciudad de Cambridge. El diálogo se desarrolla a orillas del río Charles en 1969, y junto al Ródano (Ginebra) en 1918. En «Yo y mi doble», al narrador se le aparece un espectro, a quien, luego de confundir con la patria, con su primer amor y con la humanidad, identifica con «un tipo bastante prosaico y poco atractivo»: «me di cuenta que era yo mismo»¹⁰. Como señala Marcos Mayer, mientras que en «El otro», el reencuentro entre el joven y el viejo es en realidad un acto de reconciliación que admite plácidamente las diferencias, en «Yo y mi doble», la constatación de la identidad es una experiencia vergonzosa y el paso del tiempo la muestra de la dificultad de ser uno mismo. La distancia entre la concepción de la identidad como un juego y como un padecimiento. Mientras el autor de *Ficciones* escribe la vejez como el estado exacto de la placidez, Gombrowicz descubre en el retorno de la juventud una forma más de la desesperanza, del acecho de lo bajo, de lo inacabado.¹¹

Pero las diferencias entre ambos textos se verifican, además, en el distinto uso que hacen de lo visual. En el texto de Gombrowicz, todo el encuentro entre el yo y la versión joven de sí mismo se estructura como un duelo de miradas. El duelo oscila entre tendencias voyeurísticas y exhibicionistas complementarias —el yo se escinde en quien mira y es, al mismo tiempo observado— aunque quien es observado muestra, ante todo, la ansiedad característica ante la mirada absoluta. Pensado en relación a los discursos antiocularcentristas más importantes del siglo XX, el texto de Gombrowicz no puede sino vincularse estrechamente a la consideración negativa que la mirada, en este caso, en una dimensión social, psicológica o incluso existencial adquirió en la obra de Jean Paul Sartre. Gombrowicz mismo, quien presumía de haber sido, con su obra *Ferdynand* (1937), un existencialista *avant la lettre*, discute en repetidas ocasiones tanto las similitudes que lo acercan a la obra de Sartre como

¹⁰ W. Gombrowicz, «Yo y mi doble», *Primer Plano*, 11 de agosto de 1996, p. 4.

¹¹ M. Mayer, «La placidez y la angustia», *Primer Plano*, 11 de agosto de 1996, p. 4.

las diferencias fundamentales que lo distancian de él. Particularmente respecto al tópico de la mirada, en el sentido personal de ser victimizado y objetivizado por la mirada de los otros, la posición de ambos ostenta destacadas coincidencias. Para Sartre, la dominación del mundo por un sujeto distante, facilitada por la hegemonía de la visión, se vuelve un modelo para las relaciones intersubjetivas. Partiendo de Husserl, cuyo tratamiento de la interacción interpersonal se asienta en la empatía recíproca, Sartre enfatizó el duelo de voluntades entre sujetos cuyos intereses son opuestos. El conflicto está en la base de la interacción personal, algo que se expresa de manera patente en la experiencia de ser víctima de la mirada del otro, de su escrutinio, experiencia que Sartre eleva a la categoría de una condición humana universal.¹²

En el texto de Gombrowicz, ante la aparición del espectro, la reacción del protagonista es clavar sus ojos en él y auscultarlo con crueldad, inventariando una larga lista de defectos:

Dado que él no me miraba, yo podía mirarlo, y eso fue lo que hice, al principio con prudencia y luego cada vez con mayor insolencia. Un instante después, hasta arriesgué una mueca. Distinguí un grano en su mejilla izquierda y al ver que lo veía, el espíritu se avergonzó un poco más. [...] Me di cuenta que una oreja era más corta que la otra, que tenía a la derecha un diente tapado, y una vez más se avergonzó [...] Empecé a espulgarlo con la mirada, lo observaba, me fijaba en todo, cada detalle y él se dejaba examinar, se conformaba con acurrucarse, sus dedos pelizcaban la manga cada vez más nerviosamente, y en su rostro apareció una mueca fácil, artificial, irónica, tras la cual intentaba escapar de mi mirada, cada vez más indiscreta. El espectáculo de todos estos detalles –que me pertenecían– acurrucados en un rincón y sonrojados, bañados en esta atmósfera de tontería lamentable, era difícil de soportar. La fría crueldad de mi mirada me provocaba una tortura física.¹³

Al igual que sucede en Sartre, en Gombrowicz no existe reciprocidad entre ser el sujeto y el objeto de la mirada. Esta no reciprocidad es inseparable de una lucha por el poder. Porque quien arroja la mirada es siempre sujeto y aquel que es blanco de la mirada es siempre transformado en un objeto. La reificación, la cualidad de convertir en objeto al sujeto que es mirado, define esta relación de poder, suscitando, al mismo tiempo, una emoción particular, la vergüenza: «the *recognition* of the fact that I *am* indeed that object which the Other is looking and

¹² Jay, *op. cit.*, p. 287.

¹³ «Yo y mi doble», *op. cit.*, p. 5.

judging»¹⁴. Jay señala además que esta siniestra dialéctica de miradas juega en referencia a nuestra autoconciencia corporal. Cuando el cuerpo es puesto a disposición de la mirada del Otro, el cuerpo se vuelve un objeto privado de su gracia, y es esto precisamente lo que origina el sentido de vergüenza, similar a ser sorprendidos desnudos. Vestirse, afirma Sartre en otro de los pasajes de *El ser y la nada*, significa ocultar nuestro estado de objeto: es reclamar el derecho de ver sin ser visto, es decir, de ser puro sujeto. Es por esto que el símbolo bíblico de la caída luego del pecado original es el hecho de que Adán y Eva *saben* que están desnudos.¹⁵

El duelo se produce cuando se cambian las posiciones, y es la versión joven la que abandona la posición pasiva para «devolver» la mirada. Se produce una transformación cualitativa que reemplaza el sujeto por sus propios defectos:

Entonces alzó lentamente la cabeza y me miró, todavía sonrojado por la vergüenza. La impresión fue tal que me tocó a mí bajar la mirada, atreviéndome apenas a mirar de reojo el rostro del ídolo que me miraba. El grano, los defectos, las debilidades, las miserias y las mezquindades habían desaparecido, o más bien, todo esto había empezado a vivir y brotaba en forma de mirada. [...] Los signos particulares, antes fuente de vergüenza y de indecencia, animados ahora por el brillo de la mirada, se convirtieron en algo indiscutible, irrefutable, tan absoluto como las barbas de Dios Padre.¹⁶

La mirada es tan potente en el texto que incluso los objetos, inanimados, pueden mirar: «Los calcetines sobre la silla, las jarreteras, la silla misma, el calentador, todo me miraba tonta pero duramente, como todas las mañanas, sólo él era incapaz de hacerlo»¹⁷. La mirada se vuelve *perversa* porque es incontrolable, está fuera de la decisión del sujeto, preso de una obsesión por inventariar que denigra, indefectiblemente, el objeto que observa. Es una especie de fuerza contaminante que puede volverse, al momento siguiente, sobre quien primero detentaba la exclusividad de la visión. Ahora, no se trata sólo de la denigración de la visión en una jerarquía dada, sino de la visión como una fuerza

¹⁴ J. P. Sartre, *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology*, trad. Hazel E. Barnes, New York, 1966, p. 320.

¹⁵ Jay, *op. cit.*, p. 290.

¹⁶ «Yo y mi doble», *op. cit.*, p. 5.

¹⁷ *Ibid.*

denigrante al proyectarse sobre lo otro, agravado en este caso porque el otro coincide con el yo. En lugar de identificarse como el sentido por excelencia que distingue –porque eleva– al ser humano del resto de los animales, el sentido de la vista *pervierte* –porque degrada– al sujeto.

Esta concepción contrasta fuertemente con el cuento de Borges, cuyos personajes –el joven y el viejo Borges– intercambian sus impresiones a través de un diálogo. De hecho, en el principio del texto, el Borges anciano reconoce al joven Borges a través del sentido del oído y no de la vista:

El otro se había puesto a silbar. Fue entonces cuando ocurrió la primera de las muchas zozobras de esa mañana. Lo que silbaba, lo que trataba de silbar (nunca he sido muy entonado), era el estilo criollo de *La tapera* de Elías Regules.¹⁸

Pero contrasta, sobre todo, porque el personaje de Borges anciano está privado de la facultad de ver: «Cuando alcances mi edad habrás perdido casi por completo la vista. Verás el color amarillo y sombras y luces. No te preocupes. La ceguera gradual no es una cosa trágica. Es como un lento atardecer de verano.»¹⁹

En ambos cuentos, las versiones mayores de los personajes inventarían elementos. En el caso de Borges el inventario se realiza a través del recuerdo o la memoria, y propicia objetos comunes, especialmente libros:

En el armario de tu cuarto hay dos filas de libros. Los tres volúmenes de *Las mil y una noches* de Lane, con grabados en acero y notas en cuerpo menor entre capítulo y capítulo, el diccionario latino de Quicherat, la *Germania* de Tácito en latín y en la versión de Gordon...²⁰

Una serie de libros que vinculan, como signos de identidad, a ambos personajes. El inventario de Gombrowicz, en cambio, se realiza a través de la vista, y lo que el protagonista inventaría es la lista de defectos del otro:

Y yo seguía mirándolo, examinándolo como si se tratara de una vaca de feria, un ganso, un puerco atrapado, y hacía el inventario. La locura de los

¹⁸ J. L. Borges, «El otro», *El libro de arena. Obras completas, Vol. 3 1975-1985*, Barcelona, Emecé, 1996, p. 11.

¹⁹ *Ibid.*, p. 16.

²⁰ *Ibid.*, p. 12.

inventarios me invadió. Una oreja demasiado corta, la nariz chueca, una pierna enferma, en los ojos algo desagradable, una afectación estúpida: un producto fallido, una vaca deforme, un objeto estropeado, un error, una calavera, una rareza, una criatura extravagante, ni buena para la crianza ni para el matadero.²¹

Mientras que, para Borges, el inventario propicia objetos comunes, para el protagonista de Gombrowicz éste resulta en una acumulación de defectos, que muestra la vista como una fuerza degradante, cosificadora, y disociadora del sujeto. La pacífica ceguera del viejo protagonista de Borges contrasta con la hipervisualidad paranoica del protagonista de Gombrowicz, para quien la vista, lejos de ser el instrumento de un análisis claro y distinto del mundo, resulta ser, precisamente por su capacidad de análisis, un elemento perturbador, origen de angustia.

En conclusión, se puede afirmar que, comparados, estos cuentos contribuyen a mostrar la relevancia que el discurso visual adquiere en Gombrowicz. Como se ha reiterado, Gombrowicz propugna una literatura *baja*, que se puede ver traducida, si se piensa una analogía entre el campo de lo visual y lo verbal o entre representación visual y verbal, en esta degradación de la mirada. La degradación de la mirada es una especie de metáfora de la negación de la representación, de la literatura entendida como sentido. Para volver al inicio, como señala Tabarovsky en *Literatura de izquierda*:

Gombrowicz: “contra el humanismo, el arte de escribe con minúscula”. La literatura es un arte bajo. Ya no más pompa, altura, nobleza, sentido; al contrario, esa literatura es un reptil: se arrastra e inyecta su veneno, es ácida, corroe.²²

El símbolo por excelencia de la perversión, de hecho, el origen de toda perversión, la víbora que en el Génesis da origen a la caída y con ella al relato, es quizás uno de las mejores imágenes para la escritura de Gombrowicz.

²¹ «Yo y mi doble», *op. cit.*, p. 5.

²² Tabarovsky, *op. cit.*, p. 68.